

# CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin  
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)





MONIPODIO Y QUINOLA:  
NARRATIVA CERVANTINA Y DRAMA BALZACIANO.  
CERVANTES Y EL REALISMO FRANCÉS

*Emmanuel Marigno Vázquez*  
*Université Jean Monnet de Saint-Étienne*

INTRODUCCIÓN

La recepción decimonónica francesa no vio en la obra dramática de Honoré de Balzac (1799-1850) sino los hipotextos de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais y Alfred de Vigny; se ha considerado a *Quinola* como una reescritura de *Figaro* y a su amo Fontanarès como traslado de *Chatterton*. Los escasos estudios del siglo xx vislumbraron el palimpsesto cervantino, pero de manera parcial y ciñéndose a las *Novelas ejemplares*:

En lo que se refiere a *Quinola*, la obra del señor de Balzac no es más que *Figaro* [...]; en lo que se refiere a Fontanarès, el amo de *Quinola*, es *Chatterton*...<sup>1</sup>

Otro antepasado de *Quinola* puede haber sido *Christophe le Suédois* de Joseph Bouchardy, estrenado el 29 de octubre de 1839, en «Le Théâtre de l'Ambigu Comique»:

<sup>1</sup> «Dans ce qui regarde *Quinola*, l'oeuvre de M. de Balzac n'est pas autre chose que *Figaro* [...]; dans ce qui regarde Fontanarès, le maître de *Quinola*, c'est *Chatterton* [...]» (Gaschon de Molènes, 1842, p. 141).

Quiso la casualidad [...] que topáramos con una obra [...] titulada *Cristóbal el Sueco*, que pertenece del todo a la misma familia que la suya<sup>2</sup>.

Los críticos le reprochaban a Balzac la degradación del arquetipo del poeta, que el dramaturgo moderniza pasando a la figura del inventor<sup>3</sup>. Los contemporáneos eran conscientes de que Balzac participaba en la creación de un nuevo drama francés, el llamado «drama industrial»; le reconvenían sin embargo que ignorase el tipo de teatro que estaba escribiendo, como si este fuera ajeno a las artes escénicas<sup>4</sup>. Curioso conservadurismo de los críticos burgueses que rechazaron lo novedoso de *Quinola*, síntesis de personajes nobles —como los de Beaumarchais y los de A. de Vigny— y de héroes populares —como los de Bouchardy—. La misma etimología del sustantivo español *quínola* indica «rareza, extravagancia» según el *DRAE*, a la vez que vincula el personaje con los naipes<sup>5</sup> y, por tanto, con la manipulación y con el hampa. En todo caso, Balzac trastornaba en realidad los cánones de la creación y recepción del XIX francés.

El menosprecio a Balzac también procede de las jerarquías genéricas y socio-culturales: Balzac se adentraba en un territorio dramaturgico donde no le reconocían legitimidad, y todavía menos para crear una clase de drama menospreciado por quienes orquestaban la cultura parisiense<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> «Le hasard nous a fait rencontrer [...] une pièce [...] appelée *Christophe le Suédois*, qui appartient tout-à-fait à la même famille que la sienne» (Gaschon de Molènes, 1842, p. 144).

<sup>3</sup> «Quand, au lieu d'un prophète de l'art, il nous représente un apôtre de l'industrie, croit-il sérieusement que l'intérêt peut être le même?» (Gaschon de Molènes, 1842, p. 143).

<sup>4</sup> «Au reste, M. de Balzac ne sait peut-être pas de quelle littérature il se rapproche quand il entreprend de substituer le drame industriel au drame héroïque ou au drame amoureux» (Gaschon de Molènes, 1842, p. 144).

<sup>5</sup> «Lance principal del juego de las quínolas, que consiste en reunir cuatro cartas de un palo, ganando, cuando hay más de un jugador que tenga quínola, aquel que suma más puntos, atendiendo al valor de las cartas» (*DRAE*). Guiño a Ignacio Arellano y Carlos Mata, quienes me indicaron la esdrújula en español... En este trabajo, mantengo la forma francesa de los nombres de los personajes (*Quinola*, don Ramon, Fontanarès), incluso cuando cito traducido al español. Todas las traducciones al español son mías.

<sup>6</sup> «Dans la forme comme dans le fond, *Les Ressources de Quinola* offrent deux éléments distincts : l'imitation inhabile d'une bonne et ferme manière dont le secret se perd tous les jours, et l'imitation beaucoup trop habile, au contraire, de la manière

El último prejuicio es de tipo sociocultural: los novelistas franceses se ganaban la vida con el teatro<sup>7</sup>, pero esto no quita que la creación de *Quinola* presenta una originalidad literaria que merece atención crítica.

Los críticos desde el XIX hasta hoy día no vieron debidamente en *Quinola* los hipotextos cervantinos, y aun menos el estatuto y función del personaje en la obra de Balzac; demostraré que, a través de *Quinola*, es la huella de Cervantes la que está sellando el drama del XIX francés: la de *Don Quijote de la Mancha* y la de las *Novelas ejemplares*.

Los críticos decimonónicos ocultaron los valiosos hipotextos a los que alude Balzac: la Beatriz de Dante<sup>8</sup>, la Laura de Petrarca<sup>9</sup>, Silencio, Paciencia y Constancia, los tres hijos de Job<sup>10</sup>, etc.

Pondré de realce la presencia de los hipotextos cervantinos en *Les ressources de Quinola*, haciendo hincapié en la manera como Balzac reescribe personajes cervantinos para crear nuevas figuras dramáticas del llamado «Realismo francés».

## I. LOS ELEMENTOS PARATEXTUALES Y CONTEXTUALES

### 1.1. *Lo paratextual*

Comedia en cinco actos estrenada el 19 de marzo de 1842 en el «Odéon» de París, *Les ressources de Quinola* se volvió a interpretar el 12 de octubre de 1863 en el «Théâtre du Vaudeville». Un prefacio del autor fechado del 2 de abril de 1842 nos brinda datos interesan-

---

mélodramatique et boursoufflée dont nous avons tant d'exemples sous les yeux» (Gaschon de Molènes, 1842, p. 156).

<sup>7</sup> «Il est incontestable [...] qu'il y a certains esprits qui, après avoir pris dans le roman un vol plein de vigueur, s'abaissent et rampent sur la scène. Il y aurait un travail curieux à faire, et que nous entreprendrons peut-être un jour, sur les motifs qui, de notre temps, ont fait échouer au théâtre des écrivains que le succès avait couronnés ailleurs» (Gaschon de Molènes, 1842, p. 148).

<sup>8</sup> Primer acto, Escena XII, p. 162. Todas las citas de *Les ressources de Quinola* serán por la siguiente edición: Honoré de Balzac, *Oeuvres complètes de H. de Balzac, XVIII / Théâtre, Vautrin – Les ressources de Quinola – Pamela Giraud – La marâtre – Le faiseur*, Paris, Calmann Lévy, 1874.

<sup>9</sup> Segundo acto, Escena X, p. 184.

<sup>10</sup> Cuarto acto, Escena XVIII, p. 241.

tes. El paratexto contesta las críticas de sus contemporáneos, subrayando el revuelo que el drama causó en el microcosmo parisiense<sup>11</sup>.

Este drama es un compromiso entre Historia y fábula; Balzac se inspira en un hecho verdadero —el fracaso de la Invencible Armada— para inventar una fábula personal, consciente de pertenecer a una nueva generación de dramaturgos<sup>12</sup>. El autor declara proporcionar al público francés nuevos horizontes dramáticos, inspirándose en el teatro español; y concluye confesando no entender la mala acogida del público francés respecto a una creación que corresponde a petición propia:

Uno haría varios volúmenes con las quejas de ciertos críticos que, desde hace casi veinte años, vienen pidiendo comedias de corte italiano, español o inglés [...].

Escribiendo una obra hecha con todas las libertades de los antiguos teatros franceses y españoles, el autor se permitió ensayar lo que deseaba más de un *órgano de la opinión pública*...<sup>13</sup>

Balzac recuerda que los actores se sabían el texto de memoria, que la escenificación les llevó tres meses, que el decorado era esmerado igual que el vestuario. El dramaturgo le resta así legitimidad al juicio negativo de los críticos y del público francés<sup>14</sup>. Sin embargo, Victor Hugo y Alphonse de Lamartine disfrutaron dos veces la obra y se opusieron a las críticas negativas de sus contemporáneos<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Ver *Les ressources de Quinola*, Préface, p. 121.

<sup>12</sup> «Parmi cinquante faiseurs de feuilletons, il n'en est pas un seul qui n'ait traité comme une fable, inventée par l'auteur, le fait historique sur lequel repose cette pièce des *Ressources de Quinola*» (*Les ressources de Quinola*, Préface, p. 121).

<sup>13</sup> «On ferait plusieurs volumes avec les lamentations des critiques qui, depuis bientôt vingt ans, demandaient des comédies dans la forme italienne, espagnole ou anglaise [...]. En produisant une œuvre faite avec toutes les libertés des vieux théâtres français et espagnols, l'auteur s'est permis une tentative appelée par les vœux de plus d'un *organe de l'opinion publique* [...]» (*Les ressources de Quinola*, Préface, p. 122).

<sup>14</sup> «... le public a complètement manqué de justice, de bonne foi ; et quand il arrive à ces extrêmes, il n'est pas seulement injuste, il devient cruel» (*Les ressources de Quinola*, Préface, p. 124).

<sup>15</sup> «... comme M. Victor Hugo, qui a, pour ainsi dire, protesté contre le public de la première représentation, en revenant voir la pièce à la seconde ; comme M. de Lamartine et madame de Girardin, qui ont maintenu leur premier jugement malgré l'irritation général» (*Les ressources de Quinola*, Préface, p. 124).

### 1.2. Lo contextual. Espacio y tiempo: la España de Felipe II

El caso nos ubica en la corte vallisoletana; presencian la obra los personajes de Felipe II y del duque de Lerma que aparecen desde el Prólogo; sale al escenario el Duque en la cuarta escena del Prólogo para anunciarle al espectador el asesinato del duque de Olmedo, y luego, en el octavo acto, irrumpe el rey en el escenario lamentando que la tempestad haya destrozado la Armada que iba rumbo a Inglaterra:

#### EL DUQUE DE LERMA

Habrían asesinado, según parece, al duque de Olmedo esta mañana, a las tres, de madrugada, a unos pasos del jardín del hotel de Mondéjar<sup>16</sup>.

#### FELIPE II

Señores, vamos a rezar a Dios, que acaba de castigar a España. Estamos perdiendo Inglaterra, la Armada está destrozada y no le echamos la culpa, almirante (*Se vuelve hacia el almirante.*); nadie le encomendó a Vd. la misión de luchar contra tempestades<sup>17</sup>.

La tragedia de la Armada le sirve de justificación a la fábula: hay que inventar un barco de vapor. Quinola se impone entonces como motor de la trama: «... están informando en este momento al rey acerca de la tragedia de la Armada: quédate por aquí y se lo comentarás»<sup>18</sup>, le sugiere la Marquesa a Quinola.

Llega la Fortuna, que actúa como un paradigma a lo largo de la obra. Comparte liderazgo con la Providencia y ambas vienen relacionadas principalmente con Quinola, Monipodio y Fontanarès<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> «Le duc de Lerme : Le duc d'Olmedo aurait été, dit-on, assassiné ce matin, à trois heures, au petit jour, à quelques pas du jardin de l'hôtel Mondéjar» (Prólogo, Escena IV, p. 130).

<sup>17</sup> «Philippe II : Messieurs, nous allons prier Dieu qui vient de frapper l'Espagne. L'Angleterre nous échappe, l'Armada s'est perdue et nous ne vous en voulons point, amiral (*Il se tourne vers l'amiral.*) ; vous n'aviez pas mission de combattre les tempêtes» (Prólogo, Escena VIII, p. 136).

<sup>18</sup> «... on apprend en ce moment au roi la perte de l'Armada: tiens-toi sur son passage et tu lui parleras» (Prólogo, Escena VI, p. 135).

<sup>19</sup> Ver Prólogo, Escena VII, p. 136; Prólogo, Escena X, p. 141; Prólogo, Escena XIII, p. 146; Primer acto, Escena I, p. 151; Primer acto, Escena II, p. 154; Primer acto, Escena XII, p. 162; Segundo acto, Escena X, p. 184; Tercer acto, Escena III, p. 197; Cuarto acto, Escena II, p. 224.

Se alude también al estatuto de los moros, a Cristóbal Colón, a la batalla de Mantua y de los Países Bajos, a Perú y a la Reforma<sup>20</sup>. El tiempo histórico presencia el texto desde el Prólogo hasta el desenlace, pero el tiempo de la ficción cobra más importancia desde el tercer acto. La Historia sigue la cronología interna de una fábula a la que el dramaturgo da pautas cada vez más precisas, conforme nos vamos aproximando al desenlace<sup>21</sup>; en claves deleuzianas, Balzac «destruye» la Historia y crea un espacio-tiempo estético más allegado al receptor francés del XIX.

Cuando nos trasladamos de Valladolid a Barcelona, abundan tópicos sin valor dramático acerca de España, pero se trata aquí de crear un ambiente español conforme a las representaciones mentales del XIX galo<sup>22</sup>. Consideremos, a modo de ejemplo, este breve diálogo:

#### MONIPODIO

El español es generoso.

#### LOTHUNDIAZ

¡Eh, tú, déjame ya, yo soy catalán y desconfiado...<sup>23</sup>

<sup>20</sup> «Le grand inquisiteur : « [...] Il est accusé d'être plus Maure qu'Espagnol » (*Les ressources de Quinola*, Prólogo, Escena VIII, p. 137); «Fontanarès : Je comprends maintenant pourquoi Colomb a voulu que ses chaînes fussent mises près de lui dans son cercueil...» (Prólogo, Escena IX, p. 139); «Faustine : [...] : je pourrai croire alors que vous m'aimez, et vous serez plus illustre par ce trait de générosité que par votre prise de Mantoue» (Segundo acto, Escena X, p. 185); «Lothundiaz : [...] Mon fils est mort en Flandre dans une embuscade...» (Quinto acto, Escena I, p. 243); «Le grand inquisiteur : Le saint-office a rappelé vos services au roi ; vous irez comme vice-roi au Pérou...» (Quinto acto, Escena I, p. 242); «Le grand inquisiteur : La France est en feu, les Pays Bas sont en révolte, Calvin a remué l'Europe, le roi a trop d'affaires sur les bras pour s'occuper d'un vaisseau. Cette invention de la Réforme, c'est trop à la fois» (Quinto acto, Escena V, p. 248).

<sup>21</sup> Tercer acto, Escena XIV, p. 215; Tercer acto, Escena IV, p. 199; Tercer acto, Escena V, p. 202; Cuarto acto, Escena XVI, p. 218; Cuarto acto, Escena VII, p. 230.

<sup>22</sup> Remito a Leathers, 1931.

<sup>23</sup> «Monipodio : L'espagnol est généreux. Lothundiaz : Eh ! laisse-moi, je suis Catalan et soupçonneux...» (Primer acto, Escena XI, p. 160).



## 2. QUINOLA Y MONIPODIO: DOS REESCRITURAS DE *RINCONETE Y CORTADILLO* DE MIGUEL DE CERVANTES

Un «Prólogo» dramático encabeza los cinco actos; las catorce escenas de este preámbulo ubican el caso en Valladolid y presentan los personajes. Aparece Quinola como pura creación literaria fuera del espacio-tiempo y este irrumpe en la obra como encarnación de la miseria<sup>24</sup>. Sigue la autopresentación en el diálogo con la Marquesa: «Señora, soy hombre que está por encima de cualquier consideración y circunstancia»<sup>25</sup>, declara Quinola.

Quinola es un ensartar de personajes dentro de su personaje<sup>26</sup>; «la mise en abyme» le da un doble estatuto en la obra: como «Quinola» desempeña un estatuto y una función espiritual y como «Lavradi» cumple un papel sustancial:

### QUINOLA

Mi verdadero nombre es Lavradi. En este momento, Lavradi debería estar en África durante diez años, en los presidios; un error de los alcaldes de Barcelona. Quinola es la conciencia, blanca como sus hermosas manos, de Lavradi. Quinola no conoce a Lavradi. ¿Conoce el alma al cuerpo?<sup>27</sup>

Quinola es doble pero no esquizofrénico, controla su ambivalencia y de hecho la trama, cosa que lo convierte en función principal. Quinola manipula su estatuto social, como en la escena XIII del tercer acto, cuando declara: «Soy Fontanaresi, el director del arsenal de la república de Venecia, y abuelo de nuestro inventor...»<sup>28</sup>. La

<sup>24</sup> «Le hallebardier : On n'andre bointe sans en affoir le troide. Qui ê dû ? Quinola : Ambassadeur. Le hallebardier : T'ou ? Quinola : D'ou ? Du pays de la misère» (Prólogo, Escena I, p. 127).

<sup>25</sup> «Madame, je suis homme au-dessus de toutes les considérations et de toutes les circonstances» (Prólogo, Escena VI, p. 131).

<sup>26</sup> Quinola es polícromo, una especie de Arlequín, si no por la función en la obra, sí por lo polifacético y por algún tinte de *commedia dell'arte*. Todo ello lo sugiere el sustantivo del que procede su nombre.

<sup>27</sup> «Mon vrai nom est Lavradi. En ce moment, Lavradi devrait être en Afrique pour dix ans, aux présides ; une erreur des alcades de Barcelone. Quinola est la conscience, blanche comme vos belles mains, de Lavradi. Quinola ne connaît pas Lavradi. L'âme connaît-elle le corps ?» (Prólogo, Escena VI, p. 132).

<sup>28</sup> «Je suis Fontanaresi, le directeur de l'arsenal de la république de Venise, et grand-père de notre inventeur...» (Tercer acto, Escena XIII, p. 211).

duplicidad de Quinola impacta en el espacio escénico, en el dramaturgico y en los demás personajes que también se desdoblan, excepto los históricos. Quinola incluso amenaza a la Marquesa con entregarle al Rey una carta que la compromete; de aquí en adelante, Quinola lo orquestará todo<sup>29</sup>. A pesar de su estatuto cómico, Quinola desempeña una función trágica: «Qué caro me vas a costar, gracioso»<sup>30</sup>, le dice la Marquesa.

Balzac se inspira aquí en conocidos graciosos de la comedia áurea cuya función en la trama dista mucho de su estatuto cómico<sup>31</sup>. El número de secuencias cómicas relacionadas con Quinola queda muy por debajo de las trágicas, incluso resultan artificiales y podrían sacarse del texto sin que afectase a la estructura. Prevalece pues en Quinola la función y no el estatuto. Así es como consigue del rey que le indulte y que ennoblezca a su amo Fontanarès<sup>32</sup>.

Quinola es de origen picaresco, casi germanesco, como el Monipodio de Cervantes. En los soliloquios asoma su verdadera identidad: «¡Vive cribas!», exclama Quinola en la segunda escena del Prólogo<sup>33</sup>; en otro lugar confesará tener trato con el hampa<sup>34</sup>; los demás jaques, Monipodio en particular, le recuerdan a Quinola su origen social, y llegan a amenazarle con revelar la trampa<sup>35</sup>. Incluso en ocasiones Quinola pierde el control de sus personajes como cuando está ante Felipe II y reconoce ser un súbdito anónimo; sin embargo, hace genuflexión ante el rey como si fuese de estirpe noble<sup>36</sup>.

Balzac reescribe pues la figura del jaque mediante dos personajes, siendo Monipodio el doble de Quinola social y dramáticamente; la remodelación del Monipodio cervantino radica en Quinola en cuanto a trama y en el Monipodio balzaciano por lo que se refiere a identidad dramática. El texto abunda en alusiones de este tipo:

<sup>29</sup> Ver Prólogo, Escena VI, p. 133.

<sup>30</sup> «Comme tu vas me coûter cher, drôle» (Prólogo, Escena VI, p. 133).

<sup>31</sup> Remito a Arellano, 2011.

<sup>32</sup> Ver Prólogo, Escena XIII, p. 146.

<sup>33</sup> «Dieu des gueux !» (Prólogo, Escena II, p. 129).

<sup>34</sup> «Tu ne dois pas avoir rompu avec l'atelier de faux monnayeurs et nos ouvriers en serrurerie» (Quinola a Monipodio; Primer acto, Escena I, p. 153).

<sup>35</sup> «Tais-toi, la justice est sur tes traces, et tu serais déjà pris, si tu ne passais pour être un des miens» (Monipodio a Quinola; Cuarto acto, Escena I, p. 222).

<sup>36</sup> Ver Prólogo, Escena VIII, p. 137.

Esto es cosa mía. Vaya tranquilo por las calles de Barcelona; cuando quieran matarle, me enteraré yo antes que nadie<sup>37</sup>.

Avaloros puso a mi disposición uno de sus navíos. Monipodio me ha dado sus mejores contrabandistas<sup>38</sup>.

El infierno nos ha devuelto, no sé cómo, a Monipodio sediento de venganza; está en el navío con una manada de demonios, y lo echará a pique si Vd. no le garantiza diez mil cequíes<sup>39</sup>.

La pertenencia de Quinola y de Monipodio al ámbito germanesco recuerda el hipotexto de *Rinconete y Cortadillo*, particularmente, la primera escena del primer acto, donde ambos personajes enumeran castigos como la «ene de palo» y los azotes<sup>40</sup>. La noción de «germanos» y «germanía» está en boca de los personajes cuando Monipodio declara que «Los hermanos de nuestra orden recibieron noticias de su querido López...»<sup>41</sup>; vuelve la idea en la segunda escena del tercer acto, donde Quinola le dice a su *germano*: «Ponte de nuevo el manto de hermano limosnero, y ve a casa de Lothundiaz a parlamentar con la dueña»<sup>42</sup>.

### 3. AMOR, HONOR, TRÁGICO Y CÓMICO

Los elementos trágicos recorren el texto desde la escena XIX del segundo acto en forma de pareja pasión/venganza<sup>43</sup>. La pasión de los

<sup>37</sup> «Ceci me regarde. Allez sans crainte par les rues de Barcelone ; quand on voudra vous tuer, je le saurai le premier» (Monipodio; Primer acto, Escena XVIII, p. 170).

<sup>38</sup> «Avaloros a mis à ma disposition un de ses navires. Monipodio m'a donné ses meilleurs contrebandiers...» (Faustine; Cuarto acto, Escena XIII, pp. 233-234).

<sup>39</sup> «L'enfer nous a ramené, je ne sais comment, Monipodio altéré de vengeance ; il est dans le navire avec une bande de démons, et va le couler si vous ne lui assurez dix mille sequins» (Quinola; Quinto acto, Escena IV, p. 247).

<sup>40</sup> Ver Primer acto, Escena I, Balzac, 1874, p. 149.

<sup>41</sup> «Les frères de notre ordre ont eu des nouvelles de votre cher Lopez...» (Primer acto, Escena VII, p. 157).

<sup>42</sup> «Reprends ta souquenille de frère quêteur, et va chez Lothundiaz parlementer avec la duègne» (Tercer acto, Escena II, p. 196).

<sup>43</sup> «Mon enfant, je m'aperçois que je n'ai jamais aimé, et je viens, là, dans un instant, d'être métamorphosée comme par coup de foudre...» (Faustine; Segundo acto, Escena XVIII, p. 190); «Je l'aime déjà trop pour confier ma vengeance au stylet de Monipodio» (Faustine; Segundo acto, Escena XIX, p. 190); «Vous ne

personajes forma una intriga secundaria engarzada con la principal: «Son las grandes pasiones las que alimentan mi pequeño negocio: buena mujer, buen sueldo», declara Mathieu Magis<sup>44</sup>.

A *contrario*, las secuencias cómicas resultan desconectadas de la trama y solo parecen cumplir con la función de mover a risa, tanto más cuanto que no están vinculadas con Quinola, que sigue siendo el motor de la burla y no la víctima, como en la escena con el científico don Ramón<sup>45</sup>. Culmina la comicidad de palabras cuando Quinola engaña a don Ramon con una fórmula científica absurda, pasando este por un crédulo:

QUINOLA

Mi sobrino lo formula con *Ai* más *Ag*. Y como hay mucha agua en el aire, decimos sencillamente *A* más *A*, un nuevo binomio.

DON RAMON

¿Sería esto un nuevo binomio?

QUINOLA

O, si Vd. prefiere, una *X*.

DON RAMON

*X*, ¡ah!, ahora sí que entiendo.

FONTANARÈS, *aparte*.

¡Qué burro!<sup>46</sup>

El tema del honor, no como motor del drama sino como tema aurisecular en el que Balzac se inspira, recorre todos los actos, y ello

---

voyez donc pas que je le hais, et que je veux... ?» (Faustine; Segundo acto, Escena XIX, p. 191).

<sup>44</sup> «Mon petit commerce est alimenté par les grandes passions : belle femme, belle prime» (Mathieu Magis; Segundo acto, Escena XXII, p. 194).

<sup>45</sup> Ver Tercer acto, Escena XIII, p. 210.

<sup>46</sup> «Quinola : Mon neveu formule cela par *R* plus *O*. Et comme il y a beaucoup d'eau dans l'air, nous disons simplement *O* plus *O*, un nouveau binôme. Don Ramon : Ce serait un nouveau binôme ? Quinola : Ou, si vous voulez, un *X*. Don Ramon : *X*, ah ! je comprends. Fontanarès, *à part*. : Quel âne !» (Tercer acto, Escena XIII, p. 212).

en boca de casi todos los personajes: Faustine, Fontanarès, Girone, Quinola, etc.<sup>47</sup>

#### 4. FONTANARÈS Y EL HIPOTEXTO QUIJOTESCO

Fontanarès es una curiosa reescritura del personaje de don Quijote, de Miguel de Cervantes; el número significativo de características quijotesas en Fontanarès permite hablar de palimpsesto quijotesco, aspecto nunca destacado hasta hoy por los estudiosos. Fontanarès padece locura, ensoñación, visiones fantasmagóricas y demás características del héroe manchego. Cuando Quinola se presenta ante la Marquesa para exponerle el invento de su amo, esta se burla:

De nuevo, ¡deje de reírse!, señora. Se trata de que los navíos puedan moverse sin velas y sin remos, contra los vientos, mediante una olla llena de agua hirviente<sup>48</sup>.

Otros personajes subrayan lo insensato de Fontanarès, como Lothundiaz, que prefiere para su hija a un hombre cuerdo<sup>49</sup>; confirmará su juicio con términos más explícitos: «Hija, tenemos aquí a un genio: excesivo en toda cosa y más cerca de la locura que de la sensatez»<sup>50</sup>, le dirá a su hija; así lo definirá don Ramon diciéndole a Lothundiaz: «Déjelo, ¿no ve Vd. que está loco?»<sup>51</sup>. Don Frégose habla «De una quimera de sabio que el rey se ha tomado en serio, por culpa del desastre de la Armada»<sup>52</sup>; Faustine lo califica de «ni-

<sup>47</sup> «J'ai soif d'honneur, et vous avez compris le mien» (Faustine; Segundo acto, Escena XX, p. 191); «Je suis un homme d'honneur» (Fontanarès; Tercer acto, Escena VIII, p. 205; «Tiens ! et nous aussi, nous avons de l'honneur» (Girone; Tercer acto, Escena VIII, p. 205); «Je remercie Dieu de l'honneur qu'il a fait à notre famille...» (Quinola; Tercer acto, Escena IX, p. 209); «... vous venez de sauver mon honneur» (Fontanarès; Cuarto acto, Escena III, p. 226).

<sup>48</sup> «Encore une fois, ne riez pas, madame ! Il s'agit de faire aller les vaisseaux sans voiles ni rames, malgré le vent, au moyen d'une marmite pleine d'eau qui bout» (Prólogo, Escena VI, p. 135).

<sup>49</sup> «... je garde ma fille à un homme qui n'aura pas de génie, c'est vrai, mais qui aura du bon sens...» (Primer acto, Escena XIII, p. 164).

<sup>50</sup> «Ma fille, voilà un homme de génie: extrême en toutes choses et plus près de la folie que du bon sens...» (Segundo acto, Escena XVI, p. 189).

<sup>51</sup> «Laissez-le : ne voyez-vous pas qu'il est fou ?» (Cuarto acto, Escena I, p. 223).

<sup>52</sup> «D'une chimère de savant que le roi a prise au sérieux, à cause du désastre de l'Armada» (Primer acto, Escena XV, p. 167).

ño»<sup>53</sup>, antes de añadir que «Como todos los sublimes soñadores que dotan a la humanidad de descubrimientos, no conoce ni el mundo ni a las mujeres»<sup>54</sup>; el mismo Quinola intenta que su amo recobre la razón cuando Fontanarès confunde un pañuelo de Marie con una estrella<sup>55</sup>. Incluso el propio Fontanarès acaba tomando conciencia de que le corren por la cabeza ideas maléficas<sup>56</sup>.

El quijotesco Fontanarès lo hace todo por el amor a Marie: «... el amor es toda mi fuerza, es el rayo celeste que me ilumina»<sup>57</sup>, dirá en el primer acto, para confirmar en el tercero que su Dulcinea es «el principio y la flor de [su] descubrimiento...»<sup>58</sup>. El ideal de Fontanarès resulta ser, en el cuarto acto, de tipo caballeresco más que industrial; en la segunda escena le dice a Lothundiaz: «¡Vd. ha perseguido en mi persona lo más noble del ser humano! [...] ¡Ah!, si Vd. hace mal el bien, sin embargo, ¡siempre hace muy bien el mal!...»<sup>59</sup>.

Cambia también la denominación del sabio, pasando de «Alfonso Fontanarès» a «don Alfonso Fontanarès, duc de ... Neptunado, grand d'Espagne», según palabras del mismo Felipe II en la escena XIII del Prólogo<sup>60</sup>, ocurrencia tan burlesca como la de «Quijada», «Quesada» o «Quejana».

Lo incomprensible en Fontanarès es su cambio en el *excipit*: por supuesto, don Quijote supo «vivir loco y morir cuerdo», pero, sin trabajo en la trama, Fontanarès recobra la razón, ya no le afecta la desilusión, sustituye a Marie a quien tanto amaba por la maquiavélica Faustine y deja España para huir a Francia. Esto le resta heroísmo y alcance a Fontanarès, que casi reniega de su parte quijotesca al enla-

<sup>53</sup> «Oh ! mais c'est un enfant» (Primer acto, Escena XV, p. 167).

<sup>54</sup> «Comme tous les sublimes rêveurs qui dotent l'humanité de leurs découvertes, vous ne connaissez ni le monde ni les femmes» (Cuarto acto, Escena III, p. 229).

<sup>55</sup> «Eh ! Monsieur, c'est un mouchoir. Êtes-vous assez dans votre bon sens pour écouter mon conseil ?» (Primer acto, Escena XVII, p. 170).

<sup>56</sup> «... que le démon reprenne ce qu'il m'a donné» (Tercer acto, Escena IX, p. 207).

<sup>57</sup> «... l'amour est toute ma force, il est le rayon céleste qui m'éclaire» (Primer acto, Escena XVII, p. 170).

<sup>58</sup> «... le prince et la fleur de ma découverte» (Tercer acto, Escena XIV, p. 215).

<sup>59</sup> «Vous avez persécuté dans ma personne ce qu'il y a de plus noble en l'homme ! [...] Ah ! si vous faites mal le bien, en revanche, vous faites toujours très-bien le mal !» (Cuarto acto, Escena II, p. 225).

<sup>60</sup> Prólogo, Escena XIII, p. 145.

zar con otro personaje de la «Comédie humaine», Vautrin: «... à nous deux maintenant!»<sup>61</sup>, concluye Fontanarès. ¿Dónde está el héroe caballeresco del primer acto que declaraba: «En este momento lucho solo contra todos...»<sup>62</sup>?

## 5. CONCLUSIÓN

*Los recursos de Quinola* ha sido una obra menospreciada, pero merece mayor atención por su papel en la historia de la dramaturgia del Realismo francés. Su interés radica:

- 1) en los hipotextos cervantinos: *Rinconete y Cortadillo* en Quinola y Monipodio, *Don Quijote de la Mancha* en Fontanarès;
- 2) en la ejemplaridad: la obra denuncia lo sustancial y defiende lo espiritual;
- 3) en su valor generacional y en su voluntad de impulsar nuevas figuras y cánones dramáticos; y
- 4) en una propuesta dramática inspirada en la épica y en el drama aurisecular.

Siguiendo pautas del maestro cervantino, Balzac crea una nueva figura heroica decimonónica; frente a la desilusión de la burguesía francesa suscitada por el allanamiento revolucionario del siglo anterior, Balzac propone un héroe moderno que juzgaba conforme al horizonte de expectativas del público contemporáneo<sup>63</sup>.

He mostrado qué elementos intertextuales utiliza Balzac y con qué procedimientos literarios dramatiza la narrativa cervantina. Quedan pendientes dos preguntas: primera, ¿podemos seguir enmarcando el nuevo prototipo de personaje balzaciano en el llamado «realismo»?<sup>64</sup>; segunda, ¿por qué no arraigó en el público francés esta innovación que respondía a su horizonte de expectativas? Pero quizá ya no podamos contestar la segunda pregunta.

<sup>61</sup> Quinto acto, Escena VI, p. 249.

<sup>62</sup> «Je me bats en ce moment seul contre tous [...]» (Primer acto, Escena XIII, p. 165).

<sup>63</sup> Ver Ebguay, 2010.

<sup>64</sup> Remito a Lukács, 1967. Pregunta, además, que juiciosamente me ha formulado nuestro amigo Christian Grünagel, a quien contestaré debidamente dedicando un artículo al tema.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- BALZAC, Honoré de, *Oeuvres complètes de H. de Balzac, XVIII / Théâtre, Vautrin – Les ressources de Quinola – Paméla Giraud – La marâtre – Le faïseur*, Paris, Calmann Lévy, 1874.
- BALZAC, Honoré de, *Oeuvres complètes illustrées de Balzac*, Fac-similé de l'édition Furne de 1842 d'après l'exemplaire de Balzac, corrigé et annoté de sa main, conservé à la Bibliothèque Lovenjoul de Chantilly, dir. Jean A. Ducourneau, *Théâtre II/22, Vautrin, Paméla Giraud, Richard Cœur-d'Éponge, Les Ressources de Quinola*, Paris, Les Bibliophiles de l'originale, 1969.
- EBGUY, Jacques-David, *Le héros Balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Paris, Christian Pirot Éditeur, 2010.
- GASCHON DE MOLÈNES, Paul, «*Les Ressources de Quinola* de M. de Balzac», *Revue des Deux Mondes*, 4/30, 1842, pp. 136-150.
- LEATHERS, Victor L., *L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1931.
- LUKÁCS, Georg, *Balzac et le réalisme français*, Paris, F. Maspero, 1967.